

Le monde d'à côté : une lecture de Canto de sirena de Gregorio Martínez

« Como dirían los coyunganos : Domingo se murió y sábado lo enterraron, no importa, pues hace tiempo que a nosotros se nos ha volteado el mundo ».¹

AVEC LA PARUTION de *Canto de sirena* en 1977², l'écrivain péruvien Gregorio Martínez³ célèbre la richesse de la culture populaire du *Sur Chico*, peu médiatisée jusqu'alors⁴. Dès son premier recueil de nouvelles *Tierra de caléndula* (1975), l'auteur met en scène les minorités noires et métissées des zones rurales situées à 200 km au sud de Lima (région d'Ica), dont lui-même est issu. Modes de vie, croyances et parler populaire de cette communauté font l'objet d'un récit marqué par l'idéologie de classe. Forgées en partie au

¹ Gregorio Martínez, *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor*, Lima, Mosca azul Editores, 1985, p. 10.

² Nous utiliserons l'édition suivante : *Canto de sirena*, Lima, (1977), Mosca Azul Editores, 1987. Les renvois à la pagination figurent entre parenthèses à la fin de chaque citation. Il est à noter que ce livre a été traduit en français en 1982 par Sylvie Koller, et publié chez Maurice Nadeau sous le titre *Le mois des renards*.

³ Écrivain, journaliste, professeur d'université et antiquaire, Gregorio Martínez est né à Coyungo (Nazca, Pérou), en 1942. Il réside actuellement à Washington. Il a publié : *Cuatro cuentos eróticos de Acari*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004 ; *Libro de los espejos. Siete ensayos a filo de catre*, Lima, Peisa, 2004 ; *Biblia de guarango*, Lima, Peisa, 2001 ; *Crónica de músicos y diablos*, Lima, Peisa, 1991 ; *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor*, Lima, Mosca azul Editores, 1985 ; *Tierra de caléndula*, Lima, Editorial Milla Batres, 1975.

⁴ Il faut toutefois signaler la parution de *Monólogo desde las tinieblas* d'Antonio Gálvez Ronceros, en 1975.

sein du groupe *Narración*⁵, d'orientation marxiste, les convictions politiques et littéraires de Gregorio Martínez expliquent la filiation populaire de son œuvre ainsi que l'utilisation de témoignages.

Réalisé à partir d'entretiens auprès de Candelario Navarro, un *zambo* de 82 ans, cousin de l'auteur, *Canto de sirena* est principalement constitué d'un monologue au cours duquel le vieil homme, narrateur et personnage, de retour au village après 32 ans d'absence, raconte en six chapitres ses pérégrinations autour de deux pôles principaux : Acarí (lieu de naissance, 1895) et Coyungo (lieu de fixation, 1946). Les considérations sur les fouilles de *huacas* précolombiennes, la vie sexuelle, les pratiques culinaires et les remèdes, ou les conceptions philosophico-religieuses, alternent avec les descriptions des structures socio-politiques qui régissent la vie des *braceros*. Malgré l'évolution des modes de production dans les haciendas (métayage, salariat, puis réforme agraire de 1969), la communauté des travailleurs, constituée de Noirs et métis issus d'un brassage ethnique entre Noirs, Indiens et *Cholos*⁶, est toujours victime d'une mise à l'écart des structures socio-politiques dominantes de la société péruvienne. Eloignés de la capitale et de son gouvernement, obligés de se déplacer en fonction du développement des haciendas, en bute au pouvoir des caciques locaux, ces *peones* sont avant tout des « *marginados* »⁷.

L'hétérotopie, une façon de penser et dire la marginalité

Analyser les stratégies du discours de Gregorio Martínez sur la marginalisation de cette enclave socio-ethnique pour tenter d'en dégager la poétique, tel est notre propos. Pour ce faire, nous disposons tout d'abord des outils de la socio-critique dont le but est la lecture socio-historique des textes. Edmond Cros, pour décrire le processus de marginalisation et comprendre la marginalité qui en découle, a mis en avant la dynamique des forces sociales en jeu :

[...] la marginalisation se définit par l'établissement d'un certain type de rapport entre l'inclusif et l'exclusif. L'objet marginal, comme son nom l'indi-

5 Créé en 1966 à Lima, ce groupe était constitué, entre autres, de Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros et Oswaldo Reynoso.

6 Cette minorité noire, qui représente 3 % de la population péruvienne, est regroupée essentiellement sur la *Costa Norte* (Piura, Lambayeque, La Libertad), la *Costa Central* (Lima), et la *Costa Sur* (Ica).

7 Ce participe passé substantivé a le mérite de suggérer le processus externe, politique, qui préside à la marginalisation. Il est employé par Roland Forgues dans son article « La escritura subversiva de Gregorio Martínez y el renacer de los marginados » in *Marginalité dans les pays andins*. Actes du 5^e colloque de l'A.F.E.R.P.A. (Grenoble, 28-29-30 novembre 1981), Université de Grenoble, 1982, p. 73-88.

que, n'est pas à l'extérieur du champ de gravitation de l'inclusif, sinon il serait ailleurs et il serait autre. La métaphore du champ de gravitation mérite d'être retenue : elle prétend signifier que le statut de l'objet marginal dépend d'un faisceau de forces contraires d'attraction et de répulsion, c'est-à-dire nous inviter à l'aborder d'un point de vue de dynamique sociale.⁸

D'après cette définition, l'« objet marginal » parce qu'il est soumis à une dynamique d'inclusion et d'exclusion qui présuppose un centre, un référent, semble différer a priori de ce qui « *serait ailleurs et [il] serait autre* », soit au sens strictement étymologique du terme, « une hétérotopie ». Cependant, le véritable penseur de ce concept, Michel Foucault⁹, inscrit la dynamique relationnelle d'Edmond Cros au coeur même de la métaphore spatiale. L'hétérotopie devient alors une stratégie philosophique permettant de penser l'altérité, et pas nécessairement depuis une localité extérieure à l'espace restant. Dans son article « Des espaces autres »¹⁰ et aussi dans ses nombreux travaux sur les lieux de relégation¹¹, le philosophe et sociologue fait apparaître l'hôpital, le cimetière et la prison, comme des hétérotopies intégrées à nos sociétés, et très révélatrices à cet égard de leur fonctionnement. Le principe fondamental et constitutif d'une hétérotopie serait donc sa relativité à d'autres espaces :

ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis.¹²

À la différence de l'utopie, il s'agit bien d'un espace réel qui entretient des rapports particuliers avec les autres espaces réels. La socio-critique et l'approche foucauldienne nous conduisent donc à penser le *Sur Chico* dépeint

8 Edmond Cros, « La marginalité : concepts et application », in *Marginalité dans les pays andins*, op.cit, p. 175.

9 Le philosophe et sinologue, François Jullien, convoque aussi ce concept pour appréhender des phénomènes de dialogue interculturel entre l'Europe et la Chine, et éclairer en particulier les spécificités de la philosophie chinoise : Thierry Marchaisse (dir.), *Dépayser la pensée. Dialogues hétérotopiques avec François Jullien, sur son usage philosophique de la Chine*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2003.

10 Michel Foucault, *Dits et écrits*, Vol. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762. Cet article est disponible sur : <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> [consulté le 06/06/07].

11 *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972 ; *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

12 « Des espaces autres », op. cit., p. 755.

par Gregorio Martínez comme une hétérotopie analysable en fonction des rapports qu'elle entretient avec ce qui serait virtuellement le centre, espace à la fois représentatif de la norme et référentiel national, c'est-à-dire concrètement Lima. Peu utilisé à ce jour, il est vrai, dans les études sociologiques, philosophiques, et littéraires, ce concept, fondé sur une métaphore spatiale qui permet de penser la relation à l'Autre pour se dire soi-même, nous semble se prêter à l'étude d'une littérature ayant pour objet un secteur marginalisé au sein d'un pays culturellement composite, comme le Pérou.

L'hétérotopologie mise en place par Michel Foucault prévoit « une description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la 'lecture', comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons. »¹³ Elle est régie par six principes : chaque société se constitue des hétérotopies ; une hétérotopie évolue au cours de l'histoire ; elle juxtapose plusieurs espaces qui sont eux-mêmes incompatibles ; elle est liée à un découpage du temps appelé hétérochronie ; elle est dotée d'un système de fermeture et d'ouverture ; elle a une fonction de dénonciation ou de compensation de l'espace réel. Au regard de cette grille d'analyse, le *Sur Chico* est propice à une construction hétérotopique qui semble emprunter essentiellement quatre modalités de fonctionnement sur le plan sociologique et littéraire : la relativité (le rapport au centre, ainsi que l'existence d'un système de fermeture et d'ouverture qui agirait comme une sorte de sas) est inscrite dans le genre et la structure narrative de *Canto de sirena* ; la contestation (l'hétérochronie et l'hétérodoxie comme ruptures avec le centre), l'hétérogénéité et l'hybridité (le renouvellement des normes ; la juxtaposition de cultures, religions et espaces différents) empruntent à la veine carnavalesque et sont transposées dans la langue littéraire. C'est cette grille de lecture qui va nous permettre de repenser la marginalité andine et sa représentation littéraire en termes de dynamique d'inclusion et d'exclusion, de faire apparaître les logiques combinatoires qui président aux réappropriations ou assimilations insolites, voire inédites, des normes du centre, et d'interroger la fonction de cette recombinaison.

Les hétérotopies : des emplacements qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements

La notion d'« enclave socio-ethnique » renvoie dans la terminologie foucauldienne à l'« emplacement » ou au « contre-emplacement » :

¹³ *Ibid.*, p. 756.

nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables [...] Il y a [...] probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements [...] ¹⁴

Le *Sur Chico* de Gregorio Martínez ne déroge pas à cette dénomination : il est défini par un « ensemble de relations » spécifiques, déterminées par ce que la société refuse d'être a priori sur le plan social, racial, et, comme nous le verrons, sur le plan moral. Le principe de relativité inhérent à la création même de cet emplacement inscrit celui-ci dans un jeu de frontières, du point de vue de la construction narrative – le genre et le dispositif narratifs de *Canto de sirena* – comme du point de vue spatial – les lieux de transition réels et psychologiques avec les espaces restants.

Le référent ethnoculturel *afromestizo* (abondance de motifs, rites et croyance populaires de la population *afromestiza*) ainsi que la contribution de Candelario Navarro, posent la question du statut du texte au regard de la tradition latino-américaine du récit de vie (inaugurée en 1961 par *Los Hijos de Sánchez* d'Oscar Lewis). Certes, Gregorio Martínez élabore un texte à partir d'entretiens avec un témoin. Cependant, le manque de linéarité (multiples achronies et distasies, jeux de miroir entre texte et paratexte), tout autant que l'important travail de réélaboration esthétique¹⁵ de l'oralité du griot andin, bouleversent les frontières entre récit de vie et *novela testimonial*¹⁶, genres auxquels l'auteur préfère celui de « *canto* » : « *Esto, no es una historia, es un canto : en octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas* » (p. 11)

Face aux maintes spéculations concernant la nature esquive de ce texte, c'est le double qualificatif « d'ethnotexte fictionnel » de l'anthropologue Ricardo Melgar Bao¹⁷ qui semble le plus pertinent. Pour lever toute ambiguïté, il conviendrait de dire « ethnotexte fictionalisé ». Tout en évoquant la retranscription et

¹⁴ *Ibid.*, p. 755.

¹⁵ Juan Duchesne, « Etnopoética y estrategias discursivas en Canto de Sirena », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año X, n°20, Lima, 2^{do}. semestre, p. 189-205. Les effets d'oralité et la diversité des registres linguistiques sont abordés par l'auteur.

¹⁶ A la lumière de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, Juan Duchesne (op.cit.) étudie les points de convergence et divergence entre *Canto de Sirena* et la *novela testimonial*.

¹⁷ http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/RBMieles/RMB_Mieles1.html, Ricardo Melgar Bao – *La etnoliteratura entre dos mundos imaginados : de las cenizas de la tradición afroperuana a las mieles de la novela* – [consulté le 12/05/07]

fictionalisation du témoignage oral, cette dénomination renvoie à la double autorité qui participe à l'élaboration de *Canto de sirena*, laquelle est affichée par l'éditeur Milla Batres dans la quatrième de couverture :

Aunque la haya escrito uno solo, Gregorio Martínez, puede decirse que tiene dos autores. El otro la habló, después de vivirla, y se llama Candelario Navarro. La habló y, con la voz que le devuelve, recreada, Martínez, la seguirá hablando [...]

Les conditions d'écriture font donc apparaître une dualité autoriale repérable au sein même du monologue : l'idiolecte du témoin transparait en alternance avec les discours de l'écrivain. Cette instabilité des différents registres linguistiques s'accompagne d'oscillations entre point de vue individuel (le « je » exclusif) et perspective collective de l'instance narrative (le « nous » communautaire). Gregorio Martínez construit donc un discours doublement paratopique¹⁸ : tantôt individualisant, tantôt généralisant, portant alternativement la marque du témoin ou de l'écrivain. En outre, l'auteur a construit une bonne partie de son oeuvre, pourtant fortement ancrée dans la côte sud du Pérou, depuis l'exil (France, Etats-Unis). De même, c'est « *lejos de la ranchería* » (p. 40), à l'extérieur de Coyungo, que Candelario Navarro, s'est retranché, faisant ainsi acte de pénitence, depuis son retour définitif en 1946. Dans *Canto de sirena*, témoin et écrivain, issus de la marginalité, produisent donc un discours de la marginalité à l'extérieur de celle-ci. Cette posture para-topique a une incidence réelle sur la genèse littéraire de l'hétérotopie, car c'est précisément l'« embrayage paratopique »¹⁹, fondé sur un va-et-vient constant entre différentes localités, le local et le national, voire l'international, qui fabrique les frontières d'un emplacement destiné à accueillir et révéler l'extranéité du *Sur Chico* selon Gregorio Martínez.

Une autre des particularités du dispositif textuel de *Canto de sirena* est son paratexte fourni²⁰ : un extrait dûment référencé d'une relation du voyageur italien Antonio Raimondi au Pérou en 1863, suivi de la notification du genre (« *Esto, no es una historia...* »), ainsi que d'une *noticia*, sorte d'avertissement au lecteur, précèdent le monologue qui se referme sur une section

18 « La paratopie [...] ce n'est pas l'absence de tout lieu mais plutôt la difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie. », Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1983, p. 28.

19 *Ibid.*, p.173.

20 Une épigraphe à une certaine *Doña Benita la capadora* a été rajoutée dans les éditions postérieures à la nôtre et figure dans la traduction française.

appelée *epílogo*, mais constituée de dictons populaires et de témoignages d'habitants. La confrontation du paratexte et du texte fait apparaître des dissonances qui nuancent le propos de Candelario, notamment concernant Coyungo : « *lugar de escarnio* », « *escarnio y padecimiento* » tels sont les qualificatifs de la « *dichosa villa* » dont il est mystérieusement question dans la *noticia* (p. 13). Ce texte apocryphe, anonyme et non daté, célèbre le potentiel agricole, minier et commercial d'un village. Il s'agit vraisemblablement de Coyungo, lieu de confluence entre les *serranos* et les *costeños* dans le passé, et qui est présenté ici comme une véritable oasis dans le désert, située dans une vallée de pâturages sillonnée par des rivières reliant les contreforts des Andes aux dunes du front de mer et aux ports de la côte. Coyungo y fait cependant aussi figure de paradis confisqué car la souffrance d'un peuple, condamné aux travaux accablants de la terre, et soumis aux différents régimes de production, transparait au travers de ce paysage idyllique. En revanche, la perception de Candelario, filtrée par ses conceptions judéo-chrétiennes, ne se focalise quant à elle que sur les sensations de fournaise (p. 41), et l'image d'un peuple martyr désigné par « *almas en pena* » (p. 114), laquelle n'est pas sans évoquer les habitants fantômes du Comala de *Pedro Páramo*. Gregorio Martínez propose ainsi deux visions : l'approche objective de la *noticia* qui prend en compte l'environnement géographique plus vaste de la zone désertique ponctuée d'oasis, et une perception entièrement subjective. Les deux versions ne sont cependant pas contradictoires car l'enfer du narrateur rejoint « *el lugar de escarnio* » de la *noticia* pour se fondre dans une troisième voix, celle d'un certain Maura Figueroa, appartenant à la polyphonie de l'*epílogo* :

nadie sabe cuánto hemos sufrido, carajo. (p. 164).

Le lecteur est donc amené à construire sa perception de Coyungo dans les frottements de cet engrenage à multiples versions, un texte apocryphe, un témoignage fictionalisé, et un témoignage qui, par son ton et sa brièveté, donne l'apparence d'être brut. Ce rouage qui met en miroir vérités officielle et subjective, éclaire la mise en « place » du discours hétérotopique.

Cet emboîtement narratif fait écho à une certaine imbrication des espaces géographiques où la notion de seuil a toute son importance. En effet, le désert semble jouer le rôle de sas, à la fois étanche et perméable, entre le micro-monde de la côte sud et la capitale. Pour atteindre celle-ci, la traversée des pampas, notamment celle de Pisco, s'avère extrêmement difficile. Bêtes et machines succombent : les chameaux importés d'Égypte qui ne peuvent s'habituer à la grande variété de sable tout comme le train qui n'a jamais pu

fonctionner (« *todo lo reventó el rescoldo del desierto* », p. 48). Mais, malgré ces difficultés, Lima la lointaine, l'ex-capitale du *virreinato*, continue à exercer sur la province une domination économique, en drainant ses richesses, notamment le poisson. Quant à la domination politique, elle est incarnée par l'*hacendado* créole, archétype du Blanc, et cheville entre la société « originale » liménienne, et le monde de la plantation. Sa distance marquée sur le plan topologique – il vit à Lima ou dans une tour²¹ dans le *Sur Chico*, ne se déplace qu'à cheval, est représenté seul par opposition à la communauté métissée – exprime bien l'éloignement « relatif » du centre, propre au mécanisme hétérotopique.

Enfin, l'océan Pacifique, auquel on accède par un port en aval de Coyungo, Puerto Caballa, doit être aussi mentionné comme espace transitionnel entre le village péruvien et les pays du monde entier. Si les références à l'espace marin sont d'ordre économique (vecteur de déplacements qui favorise les importations et les exportations) et mythologique (les sirènes), la réalité physique de la mer, comparée à la richesse descriptive du désert côtier, est obliérée. Il faut cependant retenir que cette multiplication des lieux de transition à deux niveaux, local/national et local/international, détermine les frontières de l'hétérotopie.

L'hétérotopie, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons

Ancrée dans des espaces narratif et géographique spécifiques, l'hétérotopie se construit sur un mode contestataire qui affecte aussi bien les mentalités et les moeurs des *costeños* que la logique temporelle et métaphorique du récit.

C'est tout d'abord la revendication d'un sentiment d'appartenance communautaire, au détriment d'une appartenance nationale, qui manifeste l'ampleur de l'opposition au centre, au référent national. Les autorités éducatives venues inspecter l'école de Coyungo interrogent un élève sur sa nationalité :

¿Eres peruano? Le preguntó el jurado. El niño miró con asombro la mesa cubierta con un paño verde y respondió : no señor, yo soy coyungano.
(p. 157)

²¹ Cette tour, depuis laquelle Félix Denegri surveille avec sa longue vue ses *peones*, n'est pas sans rappeler le Panoptique de Jeremy Bentham où chaque individu est soumis à une surveillance permanente : « *lo más de su vida permanecía encerrado en el torreón, prendido del largavista, observando con minuciosidad qué hacia la gente, le peonada, en Tamboviejo, en los potreros y alfalfares, y qué miércoles sucedía en Chaviñilla...qué fulano lo quería cojudear con el trabajo en El Molino, en Coquimbo, en Cascajal, o en sus propias barbas[...]* » (p. 73). Cette surveillance vient appuyer la logique d'enfermement, d'« enclos » associée à l'hétérotopie.

Cet épisode, inclus dans l'épilogue, fait de la logique communautaire une réponse à l'exclusion. Ainsi s'opère une marginalisation réciproque où le centre finit par devenir la périphérie de la périphérie. La périphérie est d'ailleurs plus en contact avec le monde entier, car la seule présence de la mer suffit à établir un rapport, même fantasmé. La psychologie du narrateur procède ainsi à un va-et-vient constant entre des éléments ethnoculturels, régionalistes, et les références étrangères : la Suisse (musée avec squelette de la préhistoire), l'Égypte, Rome, la Grèce (ruines), la Chine (liqueur de riz, religion), l'Arabie (nectar de fleur de dattier), le Guatemala (tremblement de terre), la Suède (chirurgie de rajeunissement), l'Angleterre (pays d'exportation du coton produit à Coyungo, invention de boîtes à vent en conserve)... jusqu'à la Lune sur laquelle on vient de marcher. Cette dimension internationale, même virtuelle, contribue à élever le *Sur Chico* au rang de pays, un pays en lien avec tous les autres, sauf le Pérou.

La neutralisation et la suspension, citées par Michel Foucault parmi les rapports que l'espace hétérotopique entretient avec l'espace réel de la société, accompagnent ce sentiment de rejet. La situation géographique et ontologique de la capitale « *Lima es en los infiernos* » (p. 47) résume l'inaccessibilité totale du centre. Si quelque ingénieur envoyé par Lima pour superviser la réforme agraire vient fouler le sol de Coyungo, le seul contact permanent avec la capitale est la radio avec ses voix perçues comme irréelles et incompréhensibles. L'incommunicabilité semble presque totale.

À la fin du monologue, la déposition de la cloche du village par les habitants scelle la rupture absolue avec le territoire national. Le village de Coyungo possède désormais un temps qui lui est propre, défini dans le quatrième principe foucauldien comme une hétérochronie :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel.²²

L'atemporalité résultante se trouve d'ailleurs relayée par une achronie textuelle. Celle-ci est le produit d'une stratification désordonnée du temps de l'histoire accentuée par la multiplicité des formes discursives du temps. Ainsi les différentes périodes de l'histoire du Pérou (depuis les civilisations précolom-

²² « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 759.

biennes jusqu'à la dictature du général Velasco de 1968 à 1975) mêlées à l'histoire personnelle du narrateur (de 1895, date de sa naissance, jusqu'au milieu des années 70, époque des entretiens avec l'écrivain) influent sur le rythme narratif et l'organisation du temps du récit (alternance de prolepses et analepses).

Cette suspension de la normalité temporelle ne va pas sans questionner la domination inscrite dans le temps du travail, la domination religieuse – puisque la cloche annonce aussi la messe –, et de ce fait l'ensemble des relations sociales :

la campana había estado allí desde los tiempos de Fracchia [...] golpeando las horas, marcando con avaricia cada jornada, recordándole a cada uno su destino [...] (p. 150)

Elle vient renforcer une sorte d'hétérodoxie en vigueur que Michel Foucault ne mentionne pas d'ailleurs comme telle dans ses principes, mais qui serait tout autant constitutive de l'hétérotopie que ne l'est l'hétérochronie. Dans *Canto de sirena*, un jeu dialectique constant fondé sur une approche marxiste opposant possédant à dépossédé (et plus généralement culture hégémonique à culture populaire, christianisme dogmatique à superstitions) finit par inverser les termes de la contradiction. La contestation de l'ordre sociétal officiel produit un « monde à l'envers »²³ où le roi est découronné, la topologie inversée (les parties basses se trouvent exaltées et les parties hautes rabais-sées). Candelario rappelle un épisode de son enfance où, un *terrateniente* fou – Don Félix Denegri – l'obligeait à se baisser pour ramasser le papier qu'il avait jeté à terre et sur lequel il avait rédigé l'ordre de lui apporter une carafe d'eau. Afin de retrouver sa dignité, le jeune Candelario décida de tremper sa verge dans la carafe et d'apporter désormais de l'« *agua de pichula* » à son maître ainsi rabais-sé. La focalisation sur les organes génitaux, leur caractère hyperbolique, est un motif burlesque par excellence, qui est aussi mis à profit dans la profanation du sacré ou la sacralisation du profane. Deux anges qui ont été sculptés pour accompagner une statue de la Vierge, ont ainsi le visage d'un certain Perico Ortiz, surnommé « *Tresgüevos* » en raison d'une excroissance de ses testicules. Intronisés de façon détournée dans un espace sacré, renvoyant symboliquement à la trinité, les anges sont associés de façon indirecte à la figure chrétienne de la virginité qu'ils contribuent à démythifier. Le burlesque devient alors dans *Canto de sirena* le vecteur d'une idéologie marxiste, irrévéren-

²³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1996, p. 19.

cieuse à l'endroit des dogmes catholiques. D'après l'analyse bakhti-nienne de la fonction du burlesque et du grotesque, il ressort que « [la forme du grotesque] permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir d'un point de vue prédominant sur le monde, de toute convention des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis. »²⁴ Une nouvelle forme d'ordre social est dès lors possible : le carnavalesque, défini comme « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. »²⁵ La logique carnavalesque entre au service de l'hétérodoxie des rapports sociaux dans le *Sur Chico* aussi bien dans la contestation par les communautés noires de la loi « culturelle » de domination Blanc-Noir (comme nous venons de le constater dans l'épisode de l'« *agua de pichula* »), que dans la remise en cause de l'ordre masculin, patriarcal, de la société.

En effet, dans le *Sur Chico* de Gregorio Martínez le sexe n'est pas que l'apanage des hommes : « *tanto el hombre como la mujer han nacido para el goce [...]* » (p. 120).

Les scènes sexuelles, ou de séduction, qui mettent en scène à priori une perspective très masculine du désir – la femme est une proie qu'il faut posséder à tout prix pour venir à bout de son propre désir – sont tournés en dérision. La section intitulée « *Diario de viajes* » (p. 58-63) dans laquelle le narrateur recense un certain nombre de prouesses sexuelles sous la forme de saynètes satiriques, montre combien la femme est détentrice d'un imaginaire érotique capable d'inverser les hiérarchies masculin/féminin. Les revirements de situation au bénéfice de la femme désirée octroient à celle-ci un rôle pleinement actif dans sa sexualité ; alors que l'homme est plutôt ridiculisé²⁶. En outre, le sentiment amoureux, autre forme de valeur « sacrée », est aussi bousculé. Afin de défier la mère de la femme qu'il convoite et prouver qu'il est bien amoureux de sa fille, Candelario accepte de goûter la « *cacana* » (p. 117) de celle-ci. Cet acte de coprophagie est la subversion même de l'amour courtois : pour prouver son amour, le « chevalier servant » commet un acte « bassement » héroïque, mais hautement érotique :

²⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ Ces retournements, dans la veine des fabliaux médiévaux et des contes de Boccace avec leurs trios érotiques (femme-amant-mari), se retrouvent dans *Cuatro cuentos eróticos de Acarí*. Dans ces contes que Gregorio Martínez a écoutés au cours de son enfance passée auprès des femmes de son village, l'homme est immanquablement la cible d'un propos féminin plutôt satirique.

Al rato regresaron las dos, la mamá y la hija, con una cucharita llena de cacana amarilla, un poco grumosa como el dulce de camote cuando se azucara. No sentí asco sino un corrimiento en el cuerpo, un escalofrío de pies a cabeza, me hormigueaban los huevos [...] (p. 118)

Dans ce monde carnavalesque, une triple dynamique semble présider à l'ensemble des métamorphoses décrites : le rabaissement (physique et moral du Blanc), l'engloutissement (l'omniprésence du corps qui copule et mange), et l'élévation (la dignité du pauvre). L'univers dépeint par Gregorio Martínez est un univers vivant, organique qui, à l'instar de l'univers rabelaisien, est imprégné d'une « [...] *perception hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel, [qui nécessite] pour s'exprimer des formes d'expression dynamiques changeantes (protéennes), fluctuantes et mouvantes.* »²⁷ Nombreux sont les procédés littéraires (l'animalisation, l'anthropomorphisation, la caricature, l'hyperbole, le burlesque) au service de cette logique de transformation qui confine à la parodie, appliquée ici à la société créole. D'ailleurs, l'étymologie du terme « parodie » offre un éclairage nouveau sur le titre *Canto de sirena* : « Ôdè, c'est le chant ; para : 'le long de', 'à côté' ; parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechamp – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie »²⁸. *Canto de sirena* renverrait non seulement à un espace autre et ailleurs, constitué de la société des exclus, mais aussi, par un continuel effet *boomerang*, au monde « à côté », le monde de référence.

L'érotisme²⁹ joue un rôle prégnant dans ces métamorphoses. Employé fréquemment, en raison de son caractère blasphématoire, dans les travestissements parodiques, il conduit à une réinterprétation des valeurs du Bien et du Mal. C'est par exemple en enfer que le narrateur accède par la fornication à une sorte de béatitude éternelle qui est celle des Saints et des Justes. L'interprétation de l'enfer comme lieu de plaisir contribue à pervertir l'image de la doctrine chrétienne du paradis :

²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 19.

²⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1987, p. 17.

²⁹ Nous désignons ici sous le vocable générique d'« érotisme » un champ de pratiques étendu, ainsi que des mises en scène et registres d'énonciation très divers (obscénité, pornographie, perversion, grivoiserie, libertinage, etc...).

bien he visto y mirado en la biblia cómo están las pecadoras amontonadas y calatas quemándose en la candela del infierno, de ahí voy a sacarlas yo para gozarlas con ganas y sin medida. (p. 134)

D'ailleurs, si les grands mythes chrétiens font systématiquement l'objet d'une démythification burlesque, les mythes quechuas peuvent être aussi contestés. Il en est ainsi de la *Muerte carcancha*³⁰, squelette représentant la mort dans la tradition andine, exhibé lors de la célébration de la *Semana Santa* :

La carcancha va a venir a llevarme y seguro que no me van a faltar ganas para revolcarme con ella, así puro hueso que es me la voy a pisar. (p. 134)

On remarquera que seul l'animisme, commun aux religions andine et africaine, n'est jamais remis en cause. Cette croyance en l'existence d'un principe supérieur résidant dans les lieux et les objets est l'expression d'une vision totalisante de l'existence dont le discours de Candelario est très imprégné :

Me parece que en todo lo que ocurre en el mundo hay una norma, un principio, que a todo, sea animal, piedra, carro, guarango, río, camarón, lagartija, gusano, mesa, cuchara, pelo, sudor, piojo, a todo lo volvemos gente, lo tratamos como si fuera cristiano con ojos y boca y cara que lo miro y digo, efectivamente, es gente, no me estoy confundiendo, esa norma creo que existe [...] (p. 149)

L'animisme, érigé en « norme » locale, constitue donc la toile de fond de l'hétérotopie sur laquelle se joue le renversement des valeurs religieuses et politiques du groupe dominant. Au sein de l'hétérodoxie du *Sur Chico*, il se trouve associé à l'érotisme qui, outre sa fonction de « moteur à renversements », est aussi un *modus vivendi*. Cette association est incarnée concrètement par le taureau de la colline d'Acari.

En effet, le début de *Canto de sirena* présente un événement ouvertement symbolique qui place d'emblée l'hétérotopie sous le signe de l'érotisme. Le récit du voyageur Antonio Raimondi précédant le monologue de Candelario, fait état d'une étrange colline recouverte de sable blanc et dominant le village d'Acari : un bruit de tambour semble être émis par les mugissements d'un

³⁰ Martha Hildebrandt, *Peruanismos*, Lima, Biblioteca básica peruana/Biblioteca nacional del Perú, 1994, p. 95-96.

gigantesque taureau dessiné à même la colline. Reprise par le narrateur décrivant le paysage de son enfance, la présence du taureau est avant tout une source de crainte :

veía revivir delante de mis ojos las visiones encantadas, los temores enterrados bajo la arena blanca del cerro de Acarí, el cerro grande que retumba a las doce del día y espanta a los pájaros y había que persignarse y mirar al cielo. (p. 71)

Para nosotros el miedo era el toro negro que mugía día y noche (p. 56)

Cette figure tutélaire peut être aussi bien interprétée comme une instance de régulation³¹ que de dérégulation³². En effet, la dune avec le taureau est non seulement la dune qui alimente la soif de connaissance de Candelario enfant (qu'y a-t-il derrière la dune ?) et sa vocation pérégrine³³, soit sa *libido sciendi*, que sa libido tout court, puisque les mugissements du taureau sont un véritable appel au plaisir. Le caractère totémique³⁴ de cet animal, objet de crainte et de culte, associé à la vie d'un groupe dont il assure en fait la cohé-

31 « *Lo interesante es que esta figura de apariencia amenazadora y el ruido que emite provocado por el viento Paracas de la zona, sirve como regulador de los pobladores de Acarí. Estos últimos parecen ser más incrédulos y supersticiosos que los de las otras pequeñas ciudades. Recuérdese a la gente descreída y viciosa de Nasca.* » Milagros Carazas, *La orgía lingüística de Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena*, Lima, Línea & Punto, 1998, p. 91.

32 « [...] el avatar del toro... no es más que un paradigma vivo de la extrema violencia (o energía o potencia emergente) de la naturaleza ; desde luego puede encauzársela como violencia y potencia creativa o destructiva [...] o el toro se transmuta en naturaleza amable y hasta 'racional' ; o bien se mantiene como desorbitada y destructora pero vencida (o burlada o prescindida, casi despreciada [...]) » León Carlos Álvarez Santaló, « La construcción inducida del imaginario social en el milagro taurino : Santiago de Compostela y Sanlúcar de Barrameda », in Annie Molinié-Bertrand (dir.), *Des taureaux et des hommes*, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, « Ibérica », nouvelle série, n° 12, 1999, p. 262.

33 Au sujet de *las lomas de Pongo*, Candelario ne dit-il pas : « *Al revés de lo que fueron mis padres a mí desde chico me entró el comidillo de la andadera en los pies [...] mirando el camino, la huella blanca que subía hacia la lomada de Pongo, queriendo adivinar qué había allá, adetrás de los cerros amarillentos [...]* » (p. 51-52).

34 Paul Poupard (dir.), *Dictionnaire des religions*, PUF, 1983, Totémisme, p. 1712. Francisco Izquierdo Ríos et José María Arguedas, *Mitos, Leyendas y Cuentos Peruanos*, Lima, Casa de la cultura del Perú, 1970, p. 261-268. Sans être un motif *afromestizo*, le taureau relève autant de l'héritage spirituel africain (par le pouvoir totémique qui lui est conféré) que du folklore populaire andin. Intégré après la conquête, il a peu à peu remplacé l'*amarú*, le monstre malin qui habite le fond des lagunes. Associé généralement à une lagune ou une colline enchantée, le taureau symbolise les richesses minérales et les trésors qui y sont cachés.

sion, est indéniable. L'interdit et sa transgression, qui informent continuellement les actes de Candelario et des habitants du *Sur Chico*, sont au cœur même de cette sacralisation :

D'une manière fondamentale, est sacré ce qui est l'objet d'un interdit. L'interdit désignant négativement la chose sacrée n'a pas seulement le pouvoir de nous donner – sur le plan de la religion – un sentiment d'effroi et de tremblement. Ce sentiment se change à la limite en dévotion ; il se change en adoration. Les dieux, qui incarnent le sacré, font trembler ceux qui les vénèrent, mais ils les vénèrent. Les hommes sont en un même temps soumis à deux mouvements : de terreur, qui rejette, et d'attrait qui commande le respect fasciné. L'interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires : l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression. L'interdit, le tabou ne s'opposent au divin qu'en un sens, mais le divin est l'aspect fascinant de l'interdit : c'est l'interdit transfiguré.³⁵

En plaçant l'extrait d'Antonio Raimondi au tout début de son *canto*, Gregorio Martínez assoit donc le caractère officiel et scientifique d'une érotique qui prendrait sa source dans un paysage originel à forte influence tellurique. Son hétérodoxie – « *si todo fuera dentro de la normalidad, ya no existiría el placer.* » (p. 142) – présage de croisements très inventifs, contournant la normalité sexuelle.

L'hétérotopie juxtapose plusieurs espaces qui sont eux-mêmes incompatibles

Dans *Canto de sirena*, la juxtaposition évoquée par Michel Foucault peut se traduire par une certaine hétérogénéité de la recomposition spatiale et religieuse, voire une hybridité des espèces, dont la sirène serait l'emblème. La transculturation narrative ferait écho à ce syncrétisme ambiant.

La conception spatiale de la côte sud évoque l'hétérogénéité édictée dans le troisième principe de Michel Foucault. Le *bulín* de la ville de Nazca est en quelque sorte une hétérotopie à fonction sociale à l'intérieur d'une hétérotopie plus vaste : c'est le seul lieu de mixité ethnique à ne pas appliquer la règle verticale Blanc-Noir, dominant-dominé, mais où les rapports sociaux se rééquilibrent. Il en va de même pour les *Lomas* de Pongo, situées au milieu d'un désert de sable, et pourtant miraculeusement recouvertes de végétation, elles

³⁵ Georges Bataille, *Oeuvres complètes. L'Érotisme*, Paris, Gallimard, 1987, p. 70-71.

Marie Jammot

sont « *para provecho y beneficio de todos* » (p. 20), « *una tierra de nadie* » (p. 21). En tant que seul territoire à échapper à la grande propriété et à bénéficier à tous, ces collines constituent une enclave démocratique.

La recomposition des différentes appartenances religieuses est, elle aussi, marquée par une cohabitation des contraires, liée à l'irréductibilité de chaque conception. Candelario mobilise alternativement un catholicisme fervent teinté de culpabilité et une cosmovision afro-indienne animiste et joyeuse, qui se manifeste à travers une vision totalisante de l'existence. Ainsi la convocation des dogmes chrétiens, la recherche soutenue d'une bible en quechua, la pratique du *samba malató* comme rituel de fertilité d'origine africaine, les rapports privilégiés avec le monde animal et végétal, la célébration des fruits de la terre, constituent-ils un collage fragmenté de deux systèmes religieux. En fait, ces ruptures témoignent d'une acculturation limitée :

L'homme 'aculturizado' peut vivre à la fois dans deux mondes distincts entre lesquels existe une rupture, ou même une hétérogénéité complète. Mentalités et affectivité ne sont pas converties à la culture dominante.³⁶

L'érotisme impertinent et truculent, constitue d'ailleurs, comme il a été fait état dans le processus de démythification, une forme de résistance à cette acculturation religieuse, un instrument d'émancipation. Exubérant, élevé au statut de norme, il est aussi à l'origine d'un grand brassage, qui favorise jusqu'à l'accouplement des êtres inanimés. Ainsi une loi horizontale, naturelle, de « polarisation » des genres (masculin/féminin) – la polarisation étant dans le rite amoureux et sexuel, cette dynamique qui nous fait rechercher notre contraire –, attise le désir de tous les êtres et choses :

Toda hay par, viene así, emparejado macho con hembra, esas nubes delgadas como algodones que suben de acá para la sierra son hembras y los padrones de nubes que brotan allá arriba [...], esos son machos, y apenas se encuentran con las que suben de este lado hacen resistencia, entonces se entreveran como los pájaros cuando se agarran en el aire y recién cuando se aflojan empieza a caer la lluvia y los ríos se llenan de agua para regar el maíz, la papa, el camote. (p. 124)

Cet animisme érotisé concerne aussi le soleil, la lune, le vent et les plantes.

³⁶ Denys Cuche, *Poder blanco y resistencia negra en el Perú*, Lima, INC, 1975, p. 176. L'auteur résume ainsi la pensée de Roger Bastide.

La recherche de l'altérité extrême est atteinte lorsque la polarisation des genres se double d'une polarisation des espèces (humaine/animale et végétale). Bêtes et plantes, deviennent alors les victimes passives (le cactus, la mule, la truie) et actives (le chien) du désir humain, masculin comme féminin d'ailleurs. Les pratiques zoophiles, attestées déjà par les céramiques précolombiennes trouvées dans les *huacas* (p. 142), sont courantes : Marcela Denegri, la fille d'un grand propriétaire, est « montée » par son chien tout comme les jeunes métis ne parvenant pas à approcher les filles, prennent les mules, qui sont elles-mêmes le résultat d'un accouplement entre espèces. Si la zoophilie est abordée comme une érotique « naturelle » partagée par tous, en revanche l'homosexualité (p. 95), et le viol (p. 56), sont présentés comme des érotiques « culturelles », déviantes, de Blanc. Avec les pratiques sado-masochistes (p. 140), elles représentent une forme d'érotisation du pouvoir.

Le mélange des espèces, point d'orgue de la subversion érotique globale de *Canto de sirena*, désigne le *Sur Chico* comme l'espace emblématique d'un grand métissage placé sous le signe hybride de la sirène. Une logique de croisements est d'ailleurs directement affichée sur la couverture du livre : une sirène *zamba*³⁷ est représentée dans une position lascive, la main dans les cheveux, le regard espiègle, en train de chanter. Issue des mythologies orientales et occidentales, la sirène a été complètement apprivoisée par la mythologie andine, aussi bien de la *Costa*, de la *Sierra*, que de la *Selva*³⁸. Bien qu'empruntée à une culture différente, elle ne cesse d'être une figure de l'ambiguïté, alliant la séduction à la perte, voire la mort, le chaos. À l'intérieur de *Canto de sirena*, les sirènes sont un motif polysémique qui exprime non seulement l'érotique transgressive³⁹ du *Sur Chico* revisité par Gregorio Martínez, mais aussi sa conséquence directe : une plasticité du mélange des cultures autochtones inscrite dans la caractéristique *zamba* de ces sirènes. Cette célébration du métissage, prônée par ailleurs dans le discours indigéniste, est selon la perspective de l'auteur, le fruit d'une liberté sexuelle totale qui va à

37 L'illustration est de Tilsa Tsuchiya.

38 César Toro Montalvo, *Mitos y Leyendas del Perú*, Lima, AFA editores, 1990, Tome 1, p. 70. Un certain nombre de légendes font état de l'appel de la sirène, qui entraîne à jamais sa proie masculine dans le village des sirènes au fond de la lagune, ou de la mer.

39 Andrés Chirinos Rivera, Alejo Maque Capira, *Eros andino*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1996, « Sobre las sirenas » p. 164-170. Dans cet ouvrage, la pensée de Dieu est présentée comme le seul antidote pour résister à l'appel de la sirène ; cette opposition religion-érotisme conforte la force subversive de la sirène de *Canto de sirena*.

l'encontre du mariage interethnique en tant qu'institution. Les nombreuses pratiques adultérines témoignent d'une dimension anti-institutionnelle, voire anarchique, qui complète l'hétérodoxie en vigueur.

À cette allégorie bien particulière du métissage que représente la sirène, s'oppose la renarde, autre paradigme d'abstraction anthropomorphique, comme le souligne la *creencia popular* consignée dans l'épilogue :

El aullido de las zorras en celo que vagan sin descanso en las noches de octubre no deja escuchar el canto de las sirenas que brota de la mar.
(p. 159)

Cet écho à la définition du *canto* dans le paratexte initial, mentionné plus haut, place clairement l'ensemble du texte sous le signe d'un combat symbolique confrontant les idées de libération et d'aliénation⁴⁰. Dans le bestiaire andin, la figure du renard⁴¹ est associée au culte de Pachacamac, divinité chtonienne, alors que la sirène fait partie des créatures marines anthropomorphisées, liées à Mamacocha, divinité représentant la mer⁴². Une « *alôpéchoserinomachie* »⁴³ met en scène un combat où s'affrontent l'ordre vieillissant et conservateur des *zorros* et l'ordre vivant et inachevé incarné par les sirènes. Au centre de cette symbolique animale semble figurer le taureau qui incarne l'ambivalente du désir et de sa répression. La castration de cet animal, indirectement annoncée dans l'épigraphe adressée à doña Benita la

40 Au cours d'un entretien, Gregorio Martínez a explicité cette croyance populaire : « En octubre, en estos pueblos que están a menos de cuarenta kilómetros del mar, los zorros se ponen a aullar. La gente dice que aullan para no dejar escuchar el canto de la sirena que viene del mar. Entonces el sentido de la obra es muy directo. Siempre se ha creído que el canto de sirena es engañoso. Se dice que no debe escucharse. ¿Por qué no debe escucharse el canto de sirena? Porque en ese canto está el mensaje de liberación de los pueblos. El canto de sirena es la salvación. El aullido de los zorros es la cortina de humo. » in Roland Forgues, « En Octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas » in *Quehacer*, n° 16, Lima, 1982, p. 114.

41 Palmira La Riva González, « El zorro mutilado, el zorro despedazado. Reflexiones sobre las representaciones de la fertilidad en los Andes meridionales del Perú » in Antoinette Molinié, *Etnografías de Cuzco*, Lima, IFEA, 2003, p. 19- 45.

42 César Toro Montalvo, *op. cit.*, p. 69. La mythologie de la *Costa* présente deux facettes de la mer : *Mar pacarina* est la résidence de Viracocha, et conduit à des plans divins ; *Mar averno* est le gouffre qui va engloutir les immondices et impuretés de la vie humaine. Lors de la fête de la *Citua*, dite de la purification sous l'Empire inca, on arrachait des maisons toutes les impuretés pour les enfouir dans la mer. Cette capacité de purification, de rénovation, rejaillit sur le motif de la sirène.

43 Ce néologisme est de notre fait. Il s'inspire du combat entre les rats et les grenouilles, *Batrachomyomachie*, attribué à Homère.

Châtreuse, puis reprise en détail au sein du monologue de Candelario (p. 127-128), évoquerait l'issue fatale du combat liberté/aliénation, en quelque sorte l'échec de la rébellion de la communauté métissée.

Ces déplacements des frontières entre l'humain et l'animal, promus par une hétérodoxie d'ordre sexuel, et reflétés dans ces allégories zoomorphisées, sont induits par les pouvoirs de métamorphose du monde à l'envers :

Los mundos al revés tienen en la inversión-complicidad de la racionalidad y la animalidad una de sus facetas con mejores perspectivas de recepción popular (recuérdese la fabulística). Además, desde la óptica devocional estas mezclas permiten recordar la sustancial identidad de todas las naturalezas en tanto creadas ; la prueba irrefutable de ello resultará cuando el creador intercambie (en todo o en partes) roles, capacidades y características entre hombres y animales como exhibición de su ' derecho' y de 'las reglas de su sistema.⁴⁴

Il en résulte un processus global de zoomorphisation, représentatif d'une porosité entre espèces, qui se vérifie par le recours à la chimère, celle du taureau à voix d'homme (p. 118), et celle du cochon à tête d'homme :

Una chancha de don Emilio Tordoya parió una criatura que tenía la cabeza de gente y lo demás era un chanchito, cuando lloraba era clarito como un recién nacido [...] la criatura tenía una cara agraciadita y el pelo de la cabeza y las cejas muy amarillo [...] (p. 25)

Les propriétaires blancs se voient dotés physiquement et moralement de caractéristiques animales : « *Don Enrique Fracchia [...] era realmente, barrigón y mofletudo, con una papada de chanco.* » (p. 66)

Les habitants sont affublés de noms d'animaux : *Torociego* (p. 44), *Mono Lender* (p. 149). Le langage érotique emprunte même au registre animalier : « *Botar espuma por el hocico* » (p. 122), « *Ganas de darle agua al caballo* » p. 137.

Cette dynamique de croisements est transposable aux référents religieux dont la fragmentation alterne avec une forme de syncrétisme. Lorsqu'il est question des Ecritures Saintes, thème qui obsède Candelario, le christianisme monothéiste semble converger avec une certaine cosmovision *afrométisse* où prévaut l'importance du monde végétal dans la révélation aux humains. La primauté est donnée à une relation directe entre les hommes et Dieu, lequel

⁴⁴ León Carlos Álvarez Santaló, *op. cit.*, p. 263.

se manifesterait à travers les idéographes des écorces, support d'une vérité universelle [« los dibujos hechos por la carcoma, esa escritura infinita que dicen que es la escritura de Dios [...] » (p. 92)]. Le syncrétisme issu de la superposition de deux conceptions religieuses est d'ailleurs, selon Roger Bastide, symptomatique d'un processus de marginalisation :

Le syncrétisme, dans le domaine des croyances, est donc le reflet des structures d'hommes marginalisés, c'est-à-dire en voie d'assimilation ; il exprime l'alchimie mystérieuse des transformations psychiques, la réinterprétation des valeurs catholiques en valeurs païennes ou des valeurs païennes en valeurs catholiques.⁴⁵

Ce syncrétisme des référents mythiques peut être transposé dans le domaine culturel et assimilé à un processus de transculturation⁴⁶ où les éléments de culture originale survivent associés à des éléments externes au sein d'une « néoculturation ». Ce processus transculturel qui concerne tout autant les religions que les cultures dans *Canto de sirena*, se vérifie aussi dans le domaine linguistique en donnant lieu, selon Ángel Rama, à une « transculturation narrative » :

Si hay visible renuncia a lenguas y dialectos regionales, hay simultáneamente un esfuerzo de recuperarlos dentro del discurso literario : para ellos se apela a la contribución que puede prestar el conocimiento de las leyes del sistema. [...] la contribución original de los transculturadores consiste en la unificación lingüística del texto literario, respondiendo a los principios de la unificación artística pero utilizando en substitución de una lengua literaria compuesta y aprendida, la suya propia.⁴⁷

La langue littéraire de *Canto de sirena* met en branle des sources multiples, orales, écrites, populaires, savantes au sein d'une réélaboration complexe. Elle illustre la position d'un auteur issu d'un secteur marginal de la popu-

⁴⁵ Roger Bastide, *Le prochain et le lointain*, Paris, Ed. Cujar, 1970, p.138.

⁴⁶ « Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, o lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación. » Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86.

⁴⁷ Ángel Rama, *La novela en América Latina : Panorama 1920-1980*, Bogotá Procultura, 1982, p. 211.

lation péruvienne, toutefois connaisseur des lois esthétiques de la culture hégémonique, édictées par le centre, Lima, et ses instances de légitimation et production éditoriales. Selon Gregorio Martínez, le continuum résultant de la transculturation linguistique vise justement le contournement des règles officielles du langage, et la promotion de la richesse linguistique populaire (sans pour autant que le parler des Noirs et métis soit exactement reproduit⁴⁸) :

La escritura de este texto debía ser entonces, conciente y deliberadamente, un rechazo a la normativa, a la estandarización, a la solemnidad acartonada de las palabras 'cultas', y sacar a la luz parte del vasto vocabulario del lenguaje popular para desterrar el falso mito de la pobreza verbal de las clases populares.⁴⁹

Cette spécificité du langage populaire du *Sur Chico* est mentionnée par le narrateur lorsque celui-ci se demande comment une jeune mariée, fille d'un président, a pu raconter à son père la scène où elle a surpris son mari copulant avec un autre homme :

Digo cómo porque esta gente tiene su propio modo de hablar, si ahora yo digo de una forma me van a acusar de mentiroso, no ves que la manera de ellos es completamente diferente. (p. 95)

Au-delà de l'appartenance ethnique, sociale, commune aux *marginados*, ce qui les constitue en tant que groupe à part est bien leur langue. Dans *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* le sous-titre de la page intérieure spécifie : « *traducido del ladino (coyungo) por Mathilda E. Harris* ». Une description de ce *ladino*⁵⁰ de Coyungo et de ses locuteurs en précise les caractéristiques :

En la idioma que ellos hablaban y escribían, por disfuerzo, por candelajería, los arditosos de Coyungo, negros o indios o mestizos, una lengua de hacha y machete que parecía un enredo, un relajo mulón y bozal de gente malhablada que mascaba a la vez quechua, aimara, castellano y, también, de

48 L'entreprise de Gregorio Martínez se différencie en cela de celle du poète Nicomedes Santa Cruz, chantre du folklore afro-péruvien, et de la *décima* de la côte intégrant les métoplasmes du parler noir.

49 Roger Santiváñez Vivanco, « Siete preguntas a Gregorio Martínez » in *Imagen*, suplemento dominical de *La Prensa*, n° 112, Lima, 22/05/1977, p.18.

50 *Ladino* est d'abord le nom donné au *mestizo* qui subissait l'influence culturelle et linguistique espagnole après la conquête, puis plus largement à tout indigène s'exprimant en espagnol. On différenciait ainsi le *Negro ladino* du *Negro bozal* provenant directement d'Afrique.

yapa, el cisco de otros idiomas [...] esa idioma que tempranamente al igual que el castellano, se desprendió del latín y que hoy sólo unas pocas gentes acomodadas hablan en el mundo [...].⁵¹

Une donnée fondamentale du processus de marginalisation est ici révélée : la langue, substrat d'une nation, n'est pas partagée entre le groupe dominant et le groupe subalterne, entre les représentants de la société créole et les minorités. Dans *Biblia de Guarango*, le dictionnaire de l'école est même conservé dans un coffre, la langue officielle étant ainsi confisquée aux habitants du village.

Ce phénomène de rupture langagière ressortit à l'hétérotopie en tant que construction sociale mais aussi littéraire. Michel Foucault traduit cette incommunicabilité entre la périphérie et le centre détenteur de la langue officielle en termes de divorce entre la réalité et ses systèmes linguistiques de représentation, entre les mots et les choses :

Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la 'syntaxe', et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns et les autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula ; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.⁵²

Gregorio Martínez au sein d'un continuum linguistique, produit par la dynamique transculturelle décrite précédemment, n'hésite pas à introduire nombre de ruptures à la fois lexicales – les déformations (« *pegau* », p. 44), l'emploi d'archaïsmes (« *ramazón* », p. 39) et de néologismes (« *sonsear* » p. 29) – et syntaxiques (parataxe) qui sont aussi en partie imputables à la recherche d'un effet d'oralité. Il en résulte une véritable « langue en soi » qui englobe les

⁵¹ Gregorio Martínez, *op. cit.*, p. 9-10. Il faut ajouter que dans son livre *Biblia de guarango* (*op. cit.*), l'auteur a inséré un glossaire intégrant les diverses composantes linguistiques du *Sur Chico* (*quechuismos, negrismos, peruanismos*, etc), tout en invectivant la DRAE au sujet du recensement erroné des américanismes.

⁵² Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9-10.

tensions et les conflits entre les différents registres, intègre les distorsions les plus diverses, notamment celles qui sont occasionnées par le recours fréquent au burlesque pour en découdre avec les mythes officiels. Cette langue littéraire possède une fonction démiurgique : celle de convertir le *Sur Chico* en une hétérotopie littéraire qui « [aurait] perdu le commun du lieu et du nom. »⁵³

L'hétérotopie a une fonction de dénonciation ou de compensation de l'espace réel

L'hétérotopie, en tant que stratégie empruntée par Gregorio Martínez dans ce récit, se définit par ce qu'on lui impose d'être (un lieu de relégation), ce qu'elle n'est pas (le renversement du système normatif « original », le « monde à l'envers »), et ce qu'elle revendique être (l'espace d'une culture populaire forte avec ses propres normes et sa richesse linguistique). Les fonctions assignées à toute hétérotopie dans le sixième principe sont donc au cœur de cette mécanique de rejet et d'affirmation identitaires.

La reconfiguration du *Sur Chico* est le produit d'une interaction complexe entre le monde « original » dominé par la société créole et l'emplacement dans lequel cette société a refoulé ce qu'elle refuse d'être sur le plan social, racial, mais aussi moral. C'est ce que révèle la perspective de Gregorio Martínez et notamment son traitement du personnage de l'*hacendado* créole. Représentant du centre, le grand propriétaire donne libre cours dans l'espace du *Sur Chico* à ses troubles divers tels que la mégalomanie (*la desmesura*, p. 72), la boulimie (l'ingurgitation mortelle de cinquante mangues, p. 74) et ses multiples déviances sexuelles :

En Nazca [los blancos] habían convertido el bulín en el cobijadero de sus abusos y valentonadas. [...] borrachos y sin camisa, a veces desnudos, vomitados, cagados, agarraban sus camionetas y tronando como demonios encandelados se iban a sus haciendas a matar carnero, chanco, gallinas, y a joder negras, cholas, porque la resaca de la borrachera les encendía más el deseo y ese hambre de mujer no tenía llenadero, era un apetito interminable que ya no buscaba la satisfacción sino el vicio, la degeneración [...] (p. 140).

Ces formes de renonciation au monde officiel fondent l'appartenance du Blanc à ce lieu de relégation sociale, réceptacle de l'animalité, du réprimé.

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

Folies de Blanc et de Noir – celle du narrateur étant une folie lucide, spéculative (« *no ves que hasta tengo raza de loco, ciego no ha existido nunca en mi familia, loco sí [...]* », p. 94), érotiques « culturelle » et « naturelle » se rejoignent⁵⁴ dans un espace que Michel Foucault qualifierait d'« hétérotopie de déviation »⁵⁵.

Les travaux du philosophe sur la folie jettent un éclairage sur ce qui fonde ce type d'hétérotopie et nous permet d'identifier la construction littéraire de Gregorio Martínez comme telle :

L'histoire de la folie serait l'histoire de l'Autre, – de ce qui, pour une culture, est à la fois intérieur et étranger, donc à exclure (pour en conjurer le péril intérieur) mais en l'enfermant (pour en réduire l'altérité) ; l'histoire de l'ordre des choses serait l'histoire du Même, – de ce qui pour une culture est à la fois dispersé et apparenté, donc à distinguer par des marques et à recueillir dans des identités.⁵⁶

La présentation en négatif de la réalité nationale consacre d'emblée le micromonde édifié par Gregorio Martínez comme le lieu d'une réinterprétation critique. Il a été décrit comment tout l'édifice normatif se trouvait ébranlé. La valeur suprême judéo-chrétienne du sacré (les mythes de la virginité, du paradis, de l'enfer), les usages (les comportements traditionnels du Blanc et du Noir inscrits dans l'idéologie raciale), les styles de vie (notamment la sexualité) et les institutions (le mariage) se trouvent dénoncés et de ce fait relativisés. Le centre n'est plus une totalité rassurante, mais comme cela a déjà été souligné, une périphérie de la périphérie. Confronté à une hétérotopie de déviation qui pose, en quelque sorte, la folie et l'érotisme comme des vérités, il devient l'espace de l'anti-vérité. Cependant l'auteur ne se contente pas de créer ce qui serait selon Michel Foucault « *un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel* », il crée une hétérotopie de « *compensation* »⁵⁷.

C'est ainsi que l'identité socio-spatiale résultant d'interdépendances – le *Sur Chico* comme le miroir déformant, et le « rebut » du centre – est loin de n'être qu'« une marge » répondant à une logique d'exclusion. Elle est aussi le fruit d'une logique communautaire constructive où le contournement des normes imposées par la société dominante implique une production de normes

54 Cette confluence entre l'érotisme et la folie est d'ailleurs très concrète puisque dans le *Sur Chico* l'accouplement en position verticale conduit à la folie : « *gozar parado seca la médula y en consecuencia el cerebro que es de donde baja la luz lútrina para los ojos [...]* » (p. 141)

55 « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 757.

56 *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 15.

57 « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 761.

propres autour desquelles s'articule la vie de la communauté. Le pouvoir transgressif de l'érotique mise en place par l'auteur, et qui régit tant la vie du narrateur que celle de la communauté *afromestiza*, joue à cet effet un rôle compensatoire que Georges Bataille a évoqué en ces termes :

La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète. ⁵⁸

L'expérience érotique ne se limite pas à sa fonction iconoclaste, elle supplante l'expérience religieuse pour devenir une forme du sacré. À propos d'une fidèle qui se prostituait à l'insu du village, Candelario commente :

La gente no se imaginaba que una señora tan atenta, tan bien hablada, hiciera negocio con su propio cuerpo o, en buena cuenta, fuera puta [...] es que piensan que iglesia y putería se contradicen, no saben que esa que vende cuerpo es más religiosa que una beata. (p. 100)

Concernant les femmes en général, il rajoute :

No hay mujer que antes y después de gozar no empiece con los remordimientos, en el momento mismo no, en ese instante ella se siente en la gloria, ni Dios hace falta. (p. 120)

Cependant, les avatars des figures de l'érotisme nous conduisent à dépasser l'acceptation restreinte de l'érotisme pour considérer, dans toute son extension, l'économie libidinale de *Canto de sirena*. L'érotique du *Sur Chico* alimente le désir dans toutes ses dimensions : désir de savoir (chez le narrateur), désir sexuel (les hommes comme les bêtes et les choses), désir de manger et d'engloutir le monde (*Historia profana*, p. 82), désir d'être ensemble [le symbole clanique du totem du taureau, le rituel lascif du *samba malató*, l'orgie (p. 147) assurent la cohésion du groupe⁵⁹]. La célébration du génie

⁵⁸ Georges Bataille, *Oeuvres complètes. L'Érotisme*, Paris, Gallimard, 1987, p. 66.

⁵⁹ Ce qui est loin d'être le cas de la population du port de Chimbote (*Costa Norte* du Pérou) décrite dans le dernier livre de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969). L'auteur dévoile aussi un monde clos (constitué d'ouvriers et de pêcheurs) qui n'a pas accès à l'espace national. Mais la mer y est sans promesse, et la chair est triste : les rapports masculin/féminin sont le plus souvent dépeints sous l'angle de la prostitution, de la violence conjugale, ou empreints d'un sentiment de culpabilité.

populaire de cette communauté à travers toutes ses manifestations (cuisine, remèdes, musique, danse) l'emporte sur la revendication spécifique d'une culture noire ou à composante noire⁶⁰ :

[...] mi obra no tiene el afán de recuperar una cultura negra, sino popular.⁶¹

Le plaidoyer de Gregorio Martínez est certes traversé par une idéologie marxiste qui permet de le situer dans la veine de la littérature indigéniste. Le concept de classe y prévaut d'ailleurs sur la revendication ethnique, même si les deux se recourent :

Así era la mayoría de esos blancos mandones, presumían y hacían distinción, cholo, negro, para ellos no era gente, mejor dicho el pobre no era gente, ellos sí, por eso solos formaban su gremio, su sociedad, se enorgullecían de un supuesto linaje y para ellos únicamente existía la decencia, la caballerosidad, los pobres éramos unos ordinarios que no teníamos cabida donde estaba la gente, por eso él, don Pedro Gabelio, se paraba en la puerta del bulín y atajaba con toda la prepotencia : ¡solo entra la gente, carajo ! (p. 137)

Cependant *Canto de sirena* se démarque aussi très fortement de la tradition indigéniste. Car bien plus qu'une fable opposant sirènes et renardes – l'axe symbolique sur le modèle duquel se déclinent de nombreuses variantes de la lutte entre dépossédés et possédants –, ce *canto* dessine une hétérotopie. Une véritable nation avec ses propres héros –*Tresgüevos*–, une organisation spatiale spécifique – désert, mer, collines –, une langue transculturelle, des lois locales, forment, bien au-delà de la simple parodie du « monde

⁶⁰ L'origine africaine et la période esclavagiste (Candelario est né 31 ans après l'abolition de l'esclavage au Pérou en 1854) sont mentionnées seulement à trois reprises avec « *los refranes de la época de la esclavitud* » (p. 52) transmis par la mère, « *la marca con fierro caliente [...] conforme dicen que les hacían a esos negros bozales que fueron mis bisabuelos.* » (p.131) et le *samba malató*, cette « *danza otrora muy popular desde los tiempos de la esclavitud negra en las haciendas cañeras, algodonerías y vitivinícolas* » (p. 146-147). Aussi faut-il entendre le « *Vine a huaquear, a desenterrar de la tierra lo que mi madre no había puesto allí* » (p. 15) du narrateur, qui revient pour faire des fouilles à Coyungo, comme une reconnaissance de l'absence de vestiges de la culture allogène maternelle. En revanche, les marques de l'héritage indigène – notamment les vestiges indiens issus des diverses civilisations précolombiennes du sud du Pérou (paraca, nasca, etc), associées très clairement dans *Biblia de guarango* à la figure paternelle – foisonnent. L'héritage africain est plus présent sur les plans religieux et spirituel.

⁶¹ Abelardo Sánchez León, Luis Peirano, « Los muertos, a las doce del día, bajan a tomar agua » in *Quehacer*, *op. cit.*, p. 116.

original », un véritable « monde en soi ». Celui-ci survit vingt-quatre ans après, sous des modalités narratives différentes, dans un autre espace littéraire : *Biblia de guarango* (2001).

*mapa*⁶²
Éste es mi país,
acostado a través,
largo y partido por un río,
desde Malpaso hasta Caracoles ;
lo demás es Montegrande,
al otro lado de los médanos y del horizonte ;
luego el mar : Puerto Caballa.
¿Cuándo supe del Perú?
No lo recuerdo.

Marie JAMMOT
Doctorante, Université de Reims

⁶² *Biblia de guarango, op. cit., p. 17.*

